

マットレスと花束

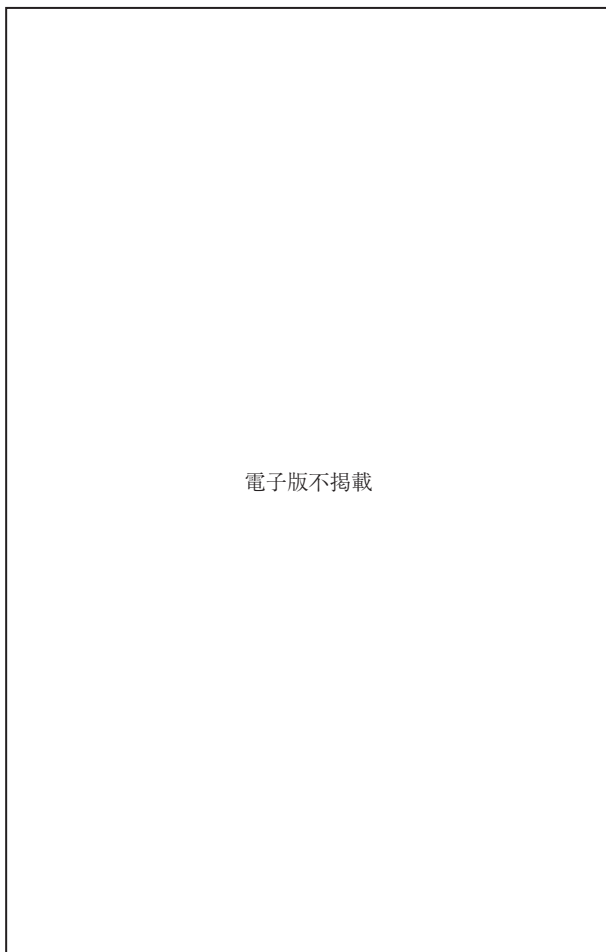
——マネ《オランピア》試解——

岩切 正一郎

移動した空白

ヴァトーの《パリスの審判》(1720年)のなかで、宙にヴェールをひるがえらせる裸のウエヌスは、われわれに豊満な後ろ姿を見せて立っている。「自らの体をあますところなくさらした¹⁾」女神を正面から見るのは、リンゴを捧げるパリスである。いっぽうウエヌスの横にはミネルウァがいて、われわれは、盾に「仮面のように貼りつけられた」ゴルゴンの顔を目にする。ユベール・ダミッシュの言うところによれば、「観者にとっては、恐ろしげな仮面が^{デブラスマン}移動によって、瞻視欲動 [la pulsion scopique] のもっとも直接の対象、その眺めがウエヌスに勝利を保証したものと置き換わることとなった²⁾」。というのも、パリスもわれわれも、誰ひとり、「おぞましくもあり、かつ魅力的でもある³⁾」顔と性器を同時に見ることはできないからなのだ。「パリスが見ることができたのはその性器だけであり、顔を見ることはかなわなかったのに対し、観者が見るのは、身体から切り離され、ミネルウァの盾の上に移されたゴルゴンの顔⁴⁾」なのである。だがその置き換えは、同時に見ることの不可能性のなかに身を置きつつ、

-
- 1) ユヴェール・ダミッシュ『パリスの審判』、石井朗、松岡新一郎訳、ありな書房、1998年、p. 302. (Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris*, Flammarion, 1992, p. 224.)
 - 2) *Ibid.*, p. 309. (p. 230.)
 - 3) *Ibid.*, p. 311. (p. 232.)
 - 4) *Ibid.*, p. 311. (p. 233.)



ヴァトー 《パリスの審判》(1720年)

結果的には、誕生と死、魅惑と恐怖を、観る者である私のうちに、一体のものとして認識させる効果を持っている。

ところで、あられもない真実としてダミッシュがフロイトに拠って言うには、「性器そのものは、[略] けっしてこれを〈美しい〉とはみることが

できない⁵⁾。その、見ても美しくないもの、けれども欲望の対象であるものを隠すときに、絵のなかにひとつの空白がつけられる。その空白は、身体から切り離された場所につくられるのだが、それを埋めに来るのは対象そのものではありえず——またそれを見ている（パリスのような）眼が画中に組み込まれていなければゴルゴンの顔である必要もなく——、身体から切り離されたものとしてわれわれの眼差しへ供される、ひとつの官能、ひとつの贈り物である。

その移動し補填される空白のメカニズムがティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》とマネの《オランピア》のなかに働いている。だがそのことを、そしてまたその意味を、はっきりと示した者はこれまでいなかったように思われる。われわれが本稿で明るみにだそうと試みるのは、あまりにもはっきりとそこにあるために逆に隠されてしまったこのメカニズムである。

1

間歇的な魅惑と漸進的な暴露

「身体の最もエロチックな場所は、衣服が半ば口をあけているところではないだろうか」と『テキストの快樂』にロラン・バルトは書いている。被いの際間から顔をのぞかせ誘惑する煌めき。そこには「出現すること-消えること」の演出がある⁶⁾。

その間歇的な魅惑にバルトが対置するのは、ストリップ・ティーズの宙づり状態だ。そこにあるのは「漸進的な暴露」であり、音楽や踊りに包まれながら最後の一瞬を待っている人の興奮は最終的には「性器を見る」という希望へ収斂している。それらを空間的な誘惑と時間的な誘惑、と言い

5) *Ibid.*, p. 21. (p. 17.) (フロイト『文化への不満』に拠る)

6) Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t.IV (1972-1976), Seuil, 2002, p. 223.

換えることもできるだろう。

絵のなかに横たわる裸婦の左手は恥部のあたりに添えられ、隠すように見えながらまさにその位置によって人の目を誘うとき（頭の後ろで両手を組んだゴヤの《裸のマハ》にはこの戯れはない）、われわれは、時間的誘惑を許さない絵においては、ストリップ的な暴露が、あるいは「純潔の剣のように性器を守る」三角形⁷⁾の敗北が不可能なことをかこちつつ、永遠に先延ばしされる最後の瞬間を夢みるのであろうか。

いや、そうとばかりも言えない。体をまるめた〈忠実〉の友、犬のように安らかに、みずからを愛撫する左手と、毛を逆立てた黒猫といっしょになって攻撃的に指を折り畳む左手。このふたつを、われわれは「漸進的な暴露」のプロセスのなかに置くことができる。その場合、もはやストリップ・ティーズの時間のなかで高まる希望とは逆の結果に到るけれども。そしてそれぞれは、空間的な誘惑の構造のなかに置かれるのではあるが。もっともそれは、同じ場所に間歇的に出現－消滅させる演出ではなく、隠すと同時に別の場所へ出現させる演出となるのだ。

両作品を、われわれは次のような展望のなかにおいて考察しようと思う。

ひとつの幻想装置が、《オランピア》のなかで失効し、そして消されてしまう。けれども、何が消されたのかは、ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》と並置することなしには、はっきりと見えるものにはならない。いっぽう、《ウルビーノのヴィーナス》のなかに産み出されている幻想は、《オランピア》と並置され、消されるものとして意識されることによって、初めて、ありありと、その生成構造を見せる⁸⁾。

7) *Id, Mythologies* (1957), *Cœuvres complètes*, t.I (1942-1961), Seuil, 2002, p. 786.

8) David Rosandがマネの「《オランピア》の絵画的注釈は、そのルネサンス・モデル [《ウルビーノのヴィーナス》] に内在している解釈的可能性の感じ方に影響を与えてきた」というとき、われわれもまた同じ立場にいる。D. Rosand, « "So-and-So reclining on her couch" », in : Rona Goffen (ed.), *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge University Press, 1977, p. 39.

ジョルジョーネやバルマ・イル・ヴェッキオから続く「横たわる裸婦」(la nuda reclina)のみかけの反復にまぎれ、秘かなそして決定的な仕草がティツィアーノによって遂行された。その後も続いたみかけの反復の下にその仕草は身を隠したが、三百年後、差異を刻印された、強度としての反復、もしくはドゥルーズ的な意味での真の反復が、マネによって行われた——あたかも「みかけのうえで反復される」要素は「もっと深い反復を覆うものとして役立つ⁹⁾」たに過ぎなかったとでもいうかのよう¹⁰⁾……

すでに指摘されている対照項目

マネの《オランピア》(1863年)がティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》(1538年頃)の「現代的なトランスポジション」であると最初に主張したのは、レオンス・ベネディット(Léonce Bénédite)で、1897年のことであると言う。それまでは、挑発的な眼差しの類似からゴヤの《裸のマハ》との関係が指摘されていた¹¹⁾。

-
- 9) Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, 1968 (2008), p. 28 : « ce qu'il y a de mécanique dans la répétition, l'élément d'action apparemment répété, sert de couverture pour une répétition plus profonde [...] ». (邦訳、ドゥルーズ『差異と反復』、財津理訳、河出書房新社、1992年、p. 42 : 「反復において存在する機械的なもの、つまり、みかけのうえでの反復される行動要素は、もっと深い反復を覆うものとして役立つ」)
- 10) われわれの分析的立場を明確にしておこう。カラブレーゼによれば、《ウルビーノのヴィーナス》を対象とする研究には三つのアプローチが考えられる。ひとつは、同時代の文化-社会的コンテクストのなかに置くこと。もうひとつは、絵の内的構造に目を向けること。もうひとつは、古代から同時代へ至る形象史のコンテクストのなかに置くこと。(Omar Calabrese, « La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio », in *Venere svelata : La Venere di Urbino di Tiziano*, Silvana Editoriale, 2003, p. 30.) これはティツィアーノの絵だけではなく、あらゆる絵画分析に妥当する方法だと私には思われる。われわれは、このうちの第二と第三のアプローチを取る。すなわち、いっぽうでは絵の内的構造に目を向け、その際特に、絵のなかのモチーフの反復によって構造化されている意味生成作用に着目する。そして同時に、《ウルビーノのヴィーナス》と《オランピア》という時代的に異なる作品を、その個々の内的構造に基づいて、比較考察するのである。
- 11) Guy Cogeval, Isolde Pludermacher, « “Venere di Urbino” e “Olympia” : due donne scandalose », in *Manet : ritorno a Venezia*, Skira, 2013, p. 24.

現在、《オランピア》と《ウルビーノのヴィーナス》を並置したときに、何が最も重要な比較ポイントになるのだろうか。2013年に両者を展観したヴェネツィアのパラッツォ・ドゥカーレの展覧会カタログで確認しておこう。

ふたりの女は、絵を観る者に向かって眼差しを向けている。だが、その性質は異なっている。ティツィアーノの《ヴィーナス》は「エロチスムの傑作」である¹²⁾。「ティツィアーノはわれわれを見ながら性器に触っている女を描いているが、これは裸婦の歴史のなかで唯一である¹³⁾。」

いっぽうオランピアは、「われわれを情熱なしに、無関心な大胆さで見¹⁴⁾」いる。ヴィーナスの官能的な仕草は彼女からは消えてしまい、その手は「性器の上に置かれ、はっきりと防波堤を作っている¹⁵⁾」。「そうしてマネは裸婦からエロチックな次元を取りのぞき、絵自体に優位を与えている¹⁶⁾」。この絵は、「エロチックではないゆえに」スキャンダルなのだ、と言えるかも知れない、とカタログ論文の著者コジュヴァルとプリュデルマシェールは述べている。要するに、ティツィアーノのモデルをマネは「欲望の対象から絵画としての対象へ¹⁷⁾」と変容させたのだ。

《オランピア》のなかで消えたのは、エロチスムである。確かにその通りだ。そしてそれはスキャンダルであった。しかし、それは今もスキャンダルであり続けているのだろうか。絵を観る者＝男性主体の欲望から遮断しつつ、代わりにそこに与えられたのは、結局絵画の自律性だけだったの

12) *Ibid.*, p. 24.

13) *Ibid.*, p. 24 : « Tiziano rappresenta in realtà una donna che si tocca il sesso mentre ci guarda, un *unicum* nella storia del nudo femminile ».

14) *Ibid.*, p. 25 : « ci guarda senza passione, con indifferente aplomb ».

15) *Ibid.*, p. 25 : « la mano de Olympia è poggiate sul sesso a creare un netto sbarramento ».

16) *Ibid.*, p. 25 : « così Manet elimina da questo nudo femminile ogni dimensione erotica, dando il primato alla pittura stesso ».

17) *Ibid.*, p. 28 : « da oggetto del desiderio in oggetto di pittura ».

であろうか。われわれの解釈によれば、消えたのは単にエロチスムだけなのではなく、(なるほどほとんど同じ事を言っているように聞こえるかもしれないが) 欲望の共犯関係であり、そのためにマネの絵は現在もスキャンダルである。それは、エロチスムの欠如もしくは排除のせいではなく、それが機能不全となるように仕組まれた内的構造のゆえに、なのだ。

不可欠ではないが無意味ともいえないディテール

われわれの論証に不可欠というのではないが、無意味ではないいくつかの細部について確認しておこう。

(i) テイツィアーノにおけるみかけの反復

テイツィアーノは《ウルビーノのヴィーナス》を描く際にどのような要素を先行作品から採り入れているのか、本稿に関係するものに絞り、簡単に整理しておこう。

ポーズとしてテイツィアーノの脳裏に最もあったと推測されているのは、ジョルジョーネの《眠るヴィーナス》(1507-10年頃)である。このヴィーナスは眼を閉じ、眠っているが、テイツィアーノが《ウルビーノのヴィーナス》において取り組んだ *donna ignuda* (裸婦) のタイプは、当時(1538年頃)、すでに定義されており、1520年頃に描かれたパルマ・イル・ヴェッキオの《風景のなかに横たわる裸婦》は、すでに目をあけ、観る者を見ている¹⁸⁾。

テイツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》の右手の位置は、パル

18) Daniel Arasse, « The Archetype of a glance », in Goffen (ed.): *Titian's "Venus of Urbino"*, op. cit., p. 92. 同様に、Omar Calabrese, « La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio », in *Venere svelata*, p. 30 : « Tiziano non ha inventato dal nulla l'immagine della donna nuda reclina. La riprende in modo assolutamente puntatale da una précédente Venere, per lo più attribuita a Giorgione, et dipinta attorno al 1509-1510. »

マ・イル・ヴェッキオに先例がある。恥部に置かれている左手はジョルジョーネに先例がある。通常は立ち姿のヴィーナスに与えられるその手を横臥の身体へ移行させたのはジョルジョーネだが、同じ仕草のうちに目を開けさせたティツィアーノにおいて、性的なコノテーションが獲得された¹⁹⁾。ヴィーナスを16世紀の室内空間に置いたのもティツィアーノの新しさである²⁰⁾。すなわち、ジョルジョーネとティツィアーノのヴィーナスの間に、自然から室内へ、眠りから覚醒（観る者を見ている）への変化がある²¹⁾。マネの《オランピア》は、いうまでもなくこの線上に置かれている。

(ii) マネにおけるみかけの反復

《オランピア》には、そこからモチーフや舞台装置を借りてきた少なくとも三つの先行作品がある。ひとつはもちろんティツィアーノ（1857年、マネは《ウルビーノのヴィーナス》を模写している²²⁾）、そしてレンブラント、ゴヤだ。

ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》から、マネはポーズを筆頭としてさまざまなモチーフを取り入れている²³⁾。反復されている主なものを、共通点と相違点をあわせ列挙していこう。

ティツィアーノの絵の奥には²⁴⁾ 召し使いがいて、衣装櫃のなかの衣装を

19) Daniel Arasse, « The Archetype of a glance », in Rona Goffen (ed.) : *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge University Press, 1997, p. 93.

20) *Ibid.*, p. 93

21) Omar Calabrese, « La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio », in *Venenere svelata : La Venere di Urbino di Tiziano*, Silvana Editoriale, 2003, p. 30-31. 同様に、Rona Goffen, « Introduction », in : Goffen (ed.), *Titian's "Venus of Urbino"*, op. cit., 1977, p. 5.

22) *Manet : ritorno a Venezia*, op. cit., p. 33 (fig. 7).

23) Diminique Borne, *Olympia de Manet*, Armand Colin, coll. « Une œuvre, une histoire », 2008, p. 29-30 et p. 35-42. 以下、《ウルビーノのヴィーナス》との比較は主に本書に拠る。

24) ティツィアーノの『ヴィーナス』の分割画面における主題のロジックと遠

探している。それは、ここに出現している裸がひとときのことであることを示している。マネの絵にも召使いはいるが、この黒人の召使いは花束を持っているだけで、オランピアの着衣を示すものは何もない。

ティツィアーノの犬は、伝統的なコードによって「忠実」の象徴であると簡単に読み取れる。これにたいして、マネの、毛を逆立てている猫には、読み取りを保証する決められた解釈コードがない。

女の左側背後には壁²⁵⁾があり、シーンを閉ざしている。壁の右端は、陰部のうえで画面を垂直に分割し、まるで陰部を画面の中心にしているかのようだ。壁にはドレープが掛かっている。この分割は相違点も持つ。ティツィアーノでは、絵の奥に開口部があり、庭と空へ通じている。マネの絵には、古典的な *veduta* の喚起として、少し明るい長方形があるだけである。ルネサンス絵画に頻繁にみられる窓は、マネの絵では記号へと還元されている。

女たちは右手首にプレスレットを、耳にイヤリングをし、左手で性器を隠している。

どちらの女も横たわっているが、オランピアは、ヴィーナスよりももっと、頭を真っ直ぐにもたげている。ティツィアーノではヴェネチア風のブロンドの髪が官能的にひろがり乱れているのにたいして、マネでは後ろへ結われているように見える。(マネはどうしてこの誘惑のエレメントをオランピアから取り去ったのだろうか? とボルヌは問うているが、その答えはわれわれの論が明らかにするであろう。ここには誘惑のエレメントが あ っ て は な ら な い の だ。)

近法の奇妙な処理については、Calabrese, « La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio », *op. cit.*, p. 36. および、東田舞、「《ウルビーノのヴィーナス》における室内空間とヌード：ティツィアーノの作画意図」、日本インテリア学会論文報告集 (21)、日本インテリア学会、2011、p. 79-85.

- 25) ティツィアーノにおけるこの「壁のようなもの」が何であるのか分かっていないことについては、東田舞、同論文、註2を見よ。ちなみに、Calabreseは « il poligono quadrangolare scuro » (*ibid.*, p. 35. 「黒い四角形」) と、Borneは « panneau » (*op. cit.*, p. 35. 「パネル」) と表している。

ヴィーナスの足は裸足だが、オランピアはミュールを突っかけている。

ヴィーナスの左手小指にある指輪をオランピアは填めていず、かわりに、ループのはっきりした細いリボンを首に巻きそこに宝石がついている。(この装飾品は最後の「着ているものを脱がせる行為」(deshabillage)へと誘う²⁶⁾。)

花が両方の絵にあるが、違った役目を演じている。ティツィアーノでは、右手の下に花を持ち、この手は、陰部の上の左手とおなじ仕草を花の上で再現している。オランピアは(ひょっとすると紙の)大きな薔薇色の花を髪に挿している。ベッドのうえには、なかば体の下になって、みたところインド更紗の、襷飾りの付いた長いショールがあり、薔薇色の花が刺繍されている。そして召使いが、紙に包まれた大きな丸い花束を持っている。白い紙に置かれた黒い手は、陰部に置かれたオランピアの手と呼応している²⁷⁾。つまり、ヴィーナスの右手のかわりに、ここでは黒人召使の右手が、左手で示されているものの置き換え表象を指示しているのである。(その意味については後で検討する。)

次にレンブラントとゴヤである。ゴヤの《裸のマハ》からは、現在の一瞬を捉える手段としての現代生活絵画、という側面を採り入れたとボルヌは言う²⁸⁾。

レンブラントの《ダビデ王の手紙を手にするバテシバ》から借りている要素は次の通りである。ティツィアーノのヴィーナスのように、右腕にブレスレット、耳にイヤリングをしているバテシバは、さらに、首にリボンを巻いている。その装飾はオランピアと同じであり、さらにそのうえに、バテシバは踵のあるミュールを足先でぶらぶらさせている²⁹⁾。

26) Borne, *op. cit.*, p. 46.

27) *Ibid.*, p. 35-42.

28) *Ibid.*, p. 42-43.

29) *Ibid.*, p. 45.

2

今われわれは、みかけの反復における主な要素を確認した。それをもとに、ここから、差異としての真の反復についての検討に入ろう。

《ウルビーノのヴィーナス》における小さな赤い三角形

ティツィアーノの絵を観るわれわれの目は、裸婦の左脚のふくらはぎから足首へ細まるあたり、左右の脚の交差して重なる下方で、めくれたシートからのぞく小さな赤い三角形に引き寄せられる³⁰⁾。それは絵の中にある双数のモチーフを支えている。二人の召使い（その一人の服は白と赤である³¹⁾）、左手と右手、双の乳房、重ねた脚と重ねたマットレス（あるいは台座とマットレス。脚やマットレスの重なりは、われわれにプルーストの一節を思い出させる。「[アルベルティーヌの] 下腹部は [略] 腿のつけ根で二つの弁によって閉ざされ³²⁾」そして小さな三角形と、クッションの下でより大胆にシートをはがれてのぞく大きな赤い三角形。

小さな赤い三角形は、一面の白のなかに切れ込みの奥の物質として描き込まれることによって、この絵のうちに隠すことと見せることの戯れがあることを示している——バルトのいう「エロチックな場所」のように。

30) ゴッフェンは、ここに小さな赤い三角形があることを指摘しているが (Goffen, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.)、それが構造的に何を意味しうるのか、についての言及はない。

31) Goffen, « Introduction », *op. cit.*, p. 9. (「前景の赤と白を背景の召使いの衣服で反復している」)

32) « son ventre [...] se refermait, à la jonction des cuisses, par deux valves ». プルースト『囚われの女』、『失われた時を求めて 9』(鈴木道彦訳、集英社、「集英社文庫ヘリテージシリーズ」、2007、p. 152. (Proust, *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, t.III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 587.) この「弁」(valves)は暗に「外陰唇」(vulves)を示す。それについては、Luzius Keller, « La biscotte salvatrice », in *Poétique*, Seuil, 2004, n° 139, p. 272 : « valve (où résonne vulve) ». (ここではプティット・マドレーヌのそれが問題になっている。)

それは、一旦気付いてみると、とても単純で、何一つ神秘的なところのない戯れである。右側に小さな赤い三角形としてわずかにのぞいているものは、左側で大きな赤い三角形となってその全容を見せる、そのように、向かって右側の、恥部に置かれた左手に触れられつつ隠されているもの——対象そのものであると同時に愛に満ちた結婚生活が約束する情愛的かつ文化的なもの——は、左側で薔薇を持つ右手とその隣接物によってありありと示されている。

閉じて重なる両脚、そのフォルムを反復する、シーツを挟み込んだマットレス——つまりこの寝具は、閉じた脚のメトニミーであり同時にそのメタファーとして機能している。「二つの弁」を見せることなく閉じている脚と違って、シーツのめくれたベッドの端では「丹精こめた装飾デザインをほどこした、おそらく浮き織であろう、赤い布³³⁾」が優しくあらわに見えている。もちろんそれは今隠されているものが喚起する〈夢〉である。(ゴッフェンは、ティツィアーノが、マットレスの花の模様などはっきりと定まったフォルムと、肉体、シーツ、枕(クッション)のような自由な筆遣いの部分、不定形な色彩エリアとを対比させていると指摘している³⁴⁾。それが示唆するのは、皮膚やシーツといった被うもののシンタックスがいっぼうにあり³⁵⁾、他方にはそれによって隠されているもの、もしくはその代理表象——それらは内部のあるいは約束の領域にかかわりつつ被うものよりも精緻なフォルムの描出(もしくは、夢想的なものをフォルムによって形象化する作用)がなされている——のシンタックスがあるということである。) そうして、そこに意味ありげにのぞく小さな赤い三角形は、左手で隠されそっと愛撫されている〈もの〉の第一段階の置き換えに

33) « un tessuto rosso, forse un broccato, dall'accuratissimo disegno ornamentale » (Calabrese, « La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio », *op. cit.*, p. 38).

34) Goffen, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

35) 後者は肉体のイゾトピーを形成する。付記すれば、「性器 (genitalia) は〔略〕
アンフォルム
不定形の管轄に属している」(ダミッシュ, *op. cit.*, p. 56.)。

ほかならず、それが拡大され画面左に描き出されるとき、左手で隠したものは右手によって示されている³⁶⁾わけだが、それはちょうど、抑圧されたものが時のなかで不気味なものとして回帰するのと同じように、隠されたものは空間のなかで形を変じ夢の物質として別の場所で表象される、というかのようだ。葉のついた薔薇はヴィーナスの花である³⁷⁾以上に、植物化された陰毛と陰部であり、落ちる一輪の薔薇は婚礼における処女喪失を象徴しているように見える。その一輪の薔薇が落ちるマットレス³⁸⁾は、ふっくりして、柔らかな愛の官能を約束している。つまり大きな三角形は、小さな三角形を現実のレベルでより見えるものにして同時に、象徴のレベルで隠されたものをメタフォリックに可視化してもいるのだ。(《ウルビーノのヴィーナス》の右手のうち、人差指と中指が伸ばされて薔薇を押さえている、その形態は、パルマ・イル・ヴェッキオの『風景の中で横たわる裸婦』で深紅の布をおさえる右手が人差指と中指を伸ばして形作っているフォルムと同様、**vulves**の隠喩であることは明らかであろう³⁹⁾。)

女はその戯れの演技者だ。そこで演じられているのは、彼女を見る男が夢想しているものをみずから受けとめ、その夢に応えるべく、共同で作

36) ジョルジョーネの『眠るヴィーナス』も、左手はおなじことをしているのだが (Goffen, « Sex, space, and social history », in : Goffen (ed.), *Titian's "Venus of Urbino"*, *op. cit.*, p. 74.)、右手は頭の下へ曲げられ脇の下をあらわに見せているので、《ウルビーノのヴィーナス》のような機能を果たしてはいない。

37) ヴィーナスと伝統的に結びつけられる花である薔薇は右手に、ミルテは窓際の植木鉢に、描かれている。(D. Rosand, *op. cit.*, p. 41.)

38) ゴッフェンがここに見るように、それは「自然」の薔薇と「芸術」(装飾模様)の薔薇の並置でもある。(Goffen, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.)

39) とくに珍しいことではない。「ヴェネツィア絵画のヴィーナスはその性器に注意を向けさせる」(D. Rosand, *op. cit.*, p. 49.)。ロザンドは、《ウルビーノのヴィーナス》の吊りカーテンのグリッド線が性器の上へ落ちることを指摘している。われわれはそれを展開して、そこに秘せられているものが画面上のあちこちへ別の形で描き出されていると指摘するのである。

なお、《ウルビーノのヴィーナス》の右手のポーズのモデルは、とりわけヴェッキオの『裸婦』である。(Daniel Arasse, « The Archetype of a glance », in *Titian's "Venus of Urbino"*, *op. cit.*, p. 93.)

り出している性的夢幻にはかならない。「わたしが隠している物、それはこの深紅のマットレス。とても官能的で柔らかなもの」とヴィーナスは告げ、みずからそれを示している。男の幻想にこたえ、それを事物で演じさせている幸福な共犯関係がある。

《オランピア》のマットレスと花束

マネの絵のなかで、マットレスはもはや「絵の具の染みにしか見えない⁴⁰⁾」。娼婦オランピアが左手で隠している物は、つまらない、平板な、そっけないものだ、と彼女はシーツの下からのぞくものによって告げる。小さな赤い三角形はここにはなく（ベッド下方で潰れひしゃげた四角形となってかろうじて痕跡を残している）、右手でひっぱっているショールは、ヴィーナスの、落花する薔薇とは異なりつつなかばは同じ機能を果たして、房飾りを垂らしている。つまり陰毛の代替物を。

《ウルビーノのヴィーナス》では、両手は同じ高さで描かれ、そのことによって、隠すことと見せることの同時性が強調されている。おなじく両手を等しい高さで置きながら、オランピアは身を起こすことによって、両手の間隔を狭めている。ティツィアーノのヴィーナスは、横臥によって、両手のあいだに広く設けられた空間のなかに乳房や腹をゆったりとやすらわせ、夢を誘っている。それとは対照的に、オランピアの狭まった両手のあいだには稀薄な肉体の魅惑しかなく、夢の場所もない。

ティツィアーノの小さな赤い三角形は、マネの絵ではどこに行ったのだろうか。それは、白い小さな三角形となって、曲げた右腕と脇とのあいだへ移行している。ヴィーナスの小さな赤い三角形が、隠すヴェールの下にある夢や欲望の色彩のシンタクスに組み込まれ誘いかけていたとすれば、右腕と脇に囲まれたオランピアの白い三角形は、花束の包みの白い三角形へ、表面へ、内部なき被いへと送り返されるだけである。

40) 宮下誠、『20世紀絵画』、光文社新書、2005、p. 68.

シーツのめくれの下からのぞくもの、ヴィーナスではふっくりしていたものは、ここではまるでかさついた板のようだ（背後のパネルとおなじ色調で塗られている。付言すれば、女の唇の色も、ティツィアーノとマネとでそれぞれに同じ効果を持たされている）。ではヴィーナスが隠喩的に出現させていたものはどこへ行ったのだろうか。そこにあるはずの、夢みさせてくれるものは。マネの絵では、それは黒人召使の持つ花束へと移されている。《オランピア》におけるシーツのめくれの下のフォルムを、マネは、花束の包み紙のフォルムと反復させあうのである。しかもそれは、ヴィーナスがみずからひらいて示す秘められたもの（そこには豊かな愛の結婚生活⁴¹⁾も含まれる）の姿ではなく、オランピアの空間へ外部から、客から、もたらされたものに過ぎない。オランピアが殺風景な色で示す空虚（かつてはヴィーナスが豊かな赤いマットレスでそれを満たしていた）を、花束が埋めにくるのだ、位置をずらされて。黒人女はオランピアに語りかけているようだ、「こんな結構なものをいただきました。あなたのあれを、男はこのようなものとして思い描いているのですよ」。男の性の幻想の滑稽さ、悲しさ、やるせなさが、客へ、そして絵を観る者へ、突きつけられる。

ここにオランピアの挑発とスキャンダルがある。ヴィーナスの代わりに娼婦が描かれたこと、あるいは、その（絵画のなかの）現場に、「芸術」を鑑賞しにくる文化的市民としての男を花束を贈った当の客として参加させ映し出すこと⁴²⁾、それは、「《オランピア》の裸体に今日では穏やかな眼差しをむける⁴³⁾」われわれにとっては、追想されるスキャンダルに過ぎない。

41) 赤は「ルネサンス期ヴェネツィアの、とりわけ貴族のあいだでの、婚礼色である」(Goffen, « Sex, space, and social history », in *Titian's "Venus of Urbino"*, *op. cit.*, p. 64.)

42) 「オランピアは次の顧客を迎えるところだ——つまり、仄めかされているのは、絵を観ている者を、ということだ」(Goffen, *ibid.*, p. 70.)

43) Borne, *op. cit.*, p. 70.

い。そしてまた、「そこにはこれがある」ということだけを見せたいのなら、クールベの《世界の起源》で充分なのだ。しかし、ここで問題となっているのは、隠すことと見せることとの戯れのなかで、真実と幻想をどちらも同じ舞台上に登場させ、エロスの誘惑と同じ仕草でその死を演じさせることなのである。わたしたちがマネの《オランピア》に見る「もっと深い」反復とは、このようなドラマである。誘惑とその死、それはたとえばセルバンテスの『ドン・キホーテ』のように、近代の作品が持ち運ぶ亀裂であり、その反復である。マネはその物語を一枚の絵のなかに生成させた⁴⁴⁾。

結論

見ても美しくはないが、快樂の源であるものを指し示しつつ隠すこと、この行為と同時に、ひとつの空白がシーツの下にあげられる。それを満たすのは、いっぽうでは、〈文化〉、テクスチャー、精緻な模様を織り込んだ、赤くふくよかなマットレスである。

見ても美しくはないが、欲望の対象であるものを、攻撃的な仕草で示しつつ隠しながら、同時に、ひとつの空白がシーツの下にあげられる。それを満たしに来るのは、もういっぽうでは、〈自然〉、とはいえ、社会的な贈り物の記号と化した自然に過ぎない花束である。

つまり、われわれが言いたいのはこういうことだ。ティツィアーノは先行作品の裸婦像のうちからひとつのポーズを選び、《ウルビーノのヴィーナス》において、絵画のなかに欲望の対象の表象をではなく、欲望の投企と受容を基盤とする共犯関係の機構^{メカニズム}を描き込んだ。

欲望機構の可視化という意味でその絵が始原にあるとすれば、マネは

44) したがって、もし Rosand の言うように「われわれがイメージへと投影し、あるいはそこから読み出すものは、画家がそのなかへ置いたもの」(D. Rosand, *op. cit.*, p. 56.) という関係が成り立つとすれば、観る者による《オランピア》の所有(ヴィジョンと欲望、表象と所有との関係におけるそれ)は、幻想消失の醒めた意識とともに、ということになる。

《オランピア》において、おなじポーズのうちに、欲望の投企と受容の機構がもはや作動できなくなる瞬間を、その死を、目に見えるかたちで描き込んだ⁴⁵⁾。この機能不全は、男のための共同幻想構築にたいする女の側からの拒否によってもたらされており、男が贈った花束は脱構築された性的関係のなかに居心地悪く香る崇高かつ滑稽な夢の残滓である。

ボードレールの散文詩「どちらが本当の彼女か」のなかで、語り手の「私」は、理想化されて死んだ恋人が実は自分はあばずれなのだといって回帰してきた時、それを認めたくなくて、墓を蹴破り、墓に片足を突っ込んだままとなる。《オランピア》の花束はその墓に咲いている捨てがたい夢のようだ。

45) その意味で、ゴッフェンの言う通り、ふたりの女は「表現と仕草で自分自身のことについて顕している。オランピアはシニカルで、乗り気でなく、疲れている。ティツィアーノの女は信頼にあふれ、知的で、機敏で——そして快く迎え入れる」(Goffen, « Sex, space, and social history », *op. cit.*, p. 64.)。ただし彼は、その雰囲気や性格の違いを幻想産出構造との関係のうちに捉えることはしていない。



電子版不掲載

ティツィアーノ 《ウルビーノのヴィーナス》(1538年)



電子版不掲載

ティツィアーノ 《ウルビーノのヴィーナス》(1538年)



マネ《オランピア》(1863年)



マネ《オランピア》(1863年)

Sommaire

Le Matelas et le bouquet

Notre étude analyse le mécanisme d'un transfert d'images représentant l'objet de désir, qui travaille dans les deux tableaux, *La Vénus d'Urbino* de Titien et *Olympia* de Manet, en observant tout particulièrement la triangle formée sous le drap en dessous de la *nuda reclina*.

Dans *La Vénus d'Urbino*, un triangle béant est rempli par un matelas richement brodé qui connote la promesse du bonheur conjugal. Il révèle, sous la main droite de la femme, ce que cache sa main gauche, non pas d'une façon réaliste comme dans *L'Origine du monde* de Courbet, mais d'une façon métonymique et métaphorique.

Quant à *Olympia*, dans le même triangle se montre seulement une certaine pauvreté matérielle. Ce qui vient de le suppléer dans ce tableau et qui crée métaphoriquement une image de l'objet désiré à travers son déplacement, est le bouquet avec son papier blanc montré par la servante noire.

Que signifie cette différence entre le matelas brodé (signe de culture) et le bouquet (signe de nature) qui, tous les deux, remplissent le vide ouvert dans la figure triangulaire ? On peut dire que dans *La Vénus d'Urbino*, c'est la complicité de la femme qui comprend bien le désir de son futur mari qui permet au tableau de créer une volupté profonde, alors que dans *Olympia*, on constate le refus de la femme de participer à telle réalisation coopérative d'une vision amoureuse, refus qui tranche avec ladite complicité.

Longtemps on a vu le scandale d'*Olympia* dans le bouquet et le chat hérissé qui indiquaient la présence d'un homme dans la chambre d'une prostituée en lequel le spectateur bourgeois ou petit-bourgeois devant le

tableau se serait vu obliquement représenter. En réalité, le véritable scandale du tableau consiste, selon nous, en la mise en évidence du dysfonctionnement du mécanisme censé opérer pour la création d'une illusion complice d'amour.

S'il est deux sortes de répétitions comme les définit Deleuze dans *Différence et répétition*, c'est-à-dire une répétition comme « l'élément d'action apparemment répété » et une « répétition plus profonde », *La Vénus d'Urbino* et *Olympia* marquent, dans l'histoire de la répétition apparente de la *nuda reclina*, deux moments de la répétition « plus profonde » d'une intensité égale qui se traduisent respectivement par la naissance et la mort du mécanisme d'engendrement de l'illusion d'amour.